

# OBSERVACIONES A LA RAMA MUSICAL DEL P. DONOSTIA

Gotzon Ibarretxe Txakartegi

---

---

Cuadernos de Sección. Música 6. (1993), p. 159-169  
ISSN: 0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*Las primeras pretensiones científicas en las investigaciones etnomusicológicas del País Vasco conectan con las incipientes corrientes europeas de comienzos de siglo, en un periodo clave de la historia vasca donde convergen elementos tan decisivos como el nacionalismo y la crisis del sistema tonal. Debido a que el P. Donostia, como figura más relevante, aborda casi en solitario y sin continuidad el estudio de ese momento limital entre el discurso tradicional y las nuevas formas sonoras, sus presupuestos metodológicos quedan inevitablemente anclados en el tiempo. Gracias a posteriores aproximaciones antropológicas que han vertido nuevas luces en este terreno, podemos plantear ahora una revisión de esos textos etnográficos.*

*Euskal Herriko ikerketa etnomusikologikoen lehen zientzi burubideak bat datoz mende hasierako lehen joera europarrekin, nazionalismoa eta sistema tonalaren krisia bezain erabakiorrak diren elementuak biltzen dituen aldi hartan, euskal historian guztiz garrantzitsua den aldian, la bakarrik eta jarraipenik gabe, figura gailen ageri den Aita Donostiak, diskurtso tradizionalaren eta soinu-forma berrien artean kokaturiko muga-une honen azterketari ekin zion, eta ezinbestean haren presupostu metodologikoak garaia-ri dagozkionak dira. Argi berria ekarri duten gero-ko hurbilketa antropologikoei esker, testu enografiko horien berrikuspena plante-az dezakegu.*

*The first scientific endeavours of research carried out by ethnomusicologists from the Basque Country coincide with the incipient European tendencies of the beginning of the century, in a key period in Basque history in which decisive elements such as nationalism and the crisis of the tonal system converge. Due to the fact that P. Donostia, as a more relevant figure, tackles, in an almost solitary manner and with no continuity, the study of this liminal moment between traditional discourse and the new sonorous forms, his methodological suppositions have been inevitably anchored to a period in time. Thanks to later anthropological approaches which have thrown new light on this area, we can now consider the revision of these ethnographic texts.*

## OBSERVACIONES A LA RAMA MUSICAL DEL P. DONOSTIA (1)

No es tarea baldía explicar y mostrar desde el inicio, los conceptos e indicadores que han servido de *points de repère* en la forja de nuestros materiales textuales, ya que ello puede evitar posteriores despistes y confusiones. En este caso, convendrá comenzar aclarando el uso que se hace en el presente trabajo de términos tales como antropología y etnografía. Cabe decir que, coincidiendo con Geertz (2), ambos términos se utilizan indistintamente para referirse a «obras de base etnográfica» que se preocupan de aspectos socioculturales de un orden cultural específico, como ocurre con la obra del P. Donostia y su implicación dentro del espacio cualitativo o contexto matriz de la cultura tradicional vasca -mostrado por J. Zulaika en el *Tratado estético-ritual vasco* (1987)-; sin olvidar su contribución a las nuevas estéticas contemporáneas.

El análisis etnográfico de la obra del P. Donostia (1886-1956), es importante, además, por su acercamiento a campos expresivos habitualmente desatendidos en las investigaciones antropológicas, como son las formas sonoras en relación a procesos rituales, prácticas religiosas y curativas, danzas, ritos funerarios, actividades de trabajo, juegos infantiles, etc.; por lo que merece ser examinado con detenimiento. Sin embargo, desempolvar conceptualmente esos textos es una labor compleja que no se reduce exclusivamente al estudio de la metodología empleada y posterior encuadre, más o menos ajustado, dentro de una corriente etnomusicológica determinada; más bien, se trata de dar con las claves retóricas que han hecho posible la elaboración de un discurso y la puesta en escena de unos comportamientos, desde las propias experiencias culturales, e incluso particulares, del propio autor.

Asumir el insalvable condicionamiento del etnógrafo, «que supone construir textos ostensiblemente científicos a partir de experiencias claramente biográficas» (3), consigue hacernos olvidar ciertas manías adquiridas, como el afán por lograr amplias descripciones a base de abundantes datos pretendidamente objetivos: una especie de teoría de los hechos -etiquetada a veces como «realismo ingenuo» poco persuasivo-, apoyada en la idea de que el texto logra convencer gracias a la gran cantidad de «descripciones asépticas» que contiene. Sin embargo, no es la promiscuidad factual -sino la capacidad persuasiva de las palabras- la que nos hace creer «que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida» (4), ni existe objetividad tal que conceptualice una realidad

---

(1) Este artículo es el resumen de un trabajo más amplio realizado gracias a una Beca de Investigación del Gobierno Vasco.

(2) Geertz, C.: *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, 1989.

(3) *Ibid.*, p. 19

(4) *Ibid.*, p. 14.

preexistente, sino que por el contrario, un determinado sistema conceptual construye, organiza y da coherencia a una serie de experiencias.

Sin duda alguna, problemas como estos y otros más que posteriormente iremos apuntando mejor, derivan básicamente de la ya vieja presuposición de que las palabras adquieren su significado representando objetos, Zulaika, corroborando propuestas de corte wittgensteiniano, negará tal afirmación y apoyará la idea de que las palabras adquieren su significado «en los juegos lingüísticos propios de su contexto cultural.» (5) No se concebirán, de este modo, significados de objetos en sí mismos, sino significados para alguien; también dijo Max Weber que «el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido...y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto (según Geertz), no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones». (6)

Este análisis cultural trata de incorporar nuevos criterios de estudio, a molestos modelos de estabilidad social, y conecta perfectamente con la revisión de Geertz respecto a «la incapacidad de la teoría funcional para tratar el cambio» (7), debido al tipo de enfoque estático y ahistórico abordado por los más variados representantes de la denominada «antropología clásica»: desde el estudio durkheimiano de las «formas elementales» de ciertas homeostáticas sociedades simples, pasando por el hiperempirismo realista de Malinowski y los continuadores estructural-funcionalistas ingleses, hasta los complejos análisis estructurales de Lévi-Strauss. Desde el «enfoque funcional más dinámico» de Geertz, una manera efectiva de recuperar la dimensión histórica,

«...podría comenzar intentando distinguir analíticamente los aspectos culturales y sociales de la vida humana y tratarlos como factores independientemente variables, aunque mutuamente interdependientes. Aunque separables sólo conceptualmente, cultura y estructura social podrían verse entonces con la capacidad de múltiples y amplios modos de integración mutua, de los cuales el simple modo isomórfico no es más que un caso límite, un caso común solamente en sociedades que han sido estables durante un período de tiempo tan extenso, que les fue posible un estrecho ajuste entre los aspectos sociales y los culturales. En la mayor parte de las sociedades en que el cambio es una característica más que un hecho anormal, cabe esperar discontinuidades más o menos radicales entre los dos aspectos. Y diría yo que en esas continuidades mismas es donde podremos hallar algunas de las fuerzas primarias que promueven el cambio». (8)

Si a la cultura corresponde la ordenación de significaciones y símbolos en base a los cuales ciertos sujetos experimentan y organizan *sus* acciones, la *estructura social* lo conformarán los procesos interactivos de las conductas humanas, donde al igual que en un organismo se establecerán relaciones causales de cada parte respecto al todo. En definitiva, tanto cultura «lógicoinsignificativa» como estructura social «causal-funcional», serán «diferentes abstracciones de los mismos fenómenos». De análoga manera trata Zulaika la noción de *espacio estético-ritual* cuando en las páginas iniciales de su *Tratado* configura la diferencia entre las categorías de «estética» y «ritual» como «clasificación» y «proceso» respectivamente; ambas implicadas en una relación de retroalimentación. Este espacio, en el plano estético se convierte en modelo imaginario ideal de intemporalidad mítica, con sus «normas organizativas que pertenecen

---

(5) Zulaika, 1987: p. 24.

(6) Geertz, C.: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1989, p. 20

(7) *Ibid.*, p. 132.

(8) *Ibid.*, pp. 132-3.

a la memoria profunda del grupo», que a nivel ritual marcan un plan ordenado de actuación temporal.

La conjunción recíproca entre creencias y prácticas, conformará el marco de representación simbólico necesario para hacer frente a ese estudio funcional dinámico de Geertz, que trate adecuadamente el aspecto histórico y los procesos de cambio.

Sin embargo, hay que decir que los primeros antropólogos no concebían así los «procesos rituales», por lo que es preciso ahora volver la mirada atrás. Si las tesis difusionistas tenían algunos puntos en común con las evolucionistas -la preocupación por los orígenes, cronologías, estadios culturales, grados de desarrollo, etc.-, lo mismo ocurría con las teorías sobre la magia y su vinculación con la religión y la ciencia: la religión suponía un mayor grado de evolución y progreso respecto a la magia, y la ciencia respecto a la religión. El famoso antropólogo evolucionista escocés, James Frazer, manifestó claramente su postura acerca de este tema, en su monumental y archicommentada obra *la rama dorada*, escrita bajo la influencia directa de las ideas del no menos conocido antropólogo, Tylor.

En la distinción que Frazer establece entre «magia homeopática» (asociación metafórica) y «magia contagiosas» (asociación metonímica), ambos modos forman parte de una magia *simpatética* que tiene como móvil el principio de la *simpatía*, ya sea de semejanza, ya sea de contacto. Sin embargo, tanto en el caso en que «lo semejante produce lo semejante», como en el que «las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber cortado todo contacto físico», se deriva la conclusión final que conduce a Frazer a considerar la magia como «una ciencia falsa», una ciencia bastarda que aplica erróneamente los principios de asociación; es decir, confunde la causalidad con la semejanza o la contigüidad. Para E. Leach también se produce una equivocación, pero ésta es la que comete Frazer «al no distinguir entre señales pretendidas y pretendidos actos técnicos» (9). Según Leach, el mago de Frazer comete el «error lógico» de tratar como señales -mecanismos de respuesta causales que funcionan a nivel biológico, como en el caso de la señal biológica de «sentir sed» que genera una conducta de beber-, los indicadores-sin relación causal implícita-. Normalmente ante indicadores usados habitualmente se reacciona como si fueran señales, tal y como sucede en el clásico ejemplo del perro de Pavlov explicado por Leach, donde el perro había aprendido a asociar el sonido de la campana (indicador) con el olor del alimento (señal biológica), y aunque no se le presentara ningún alimento, tras el sonido de la campana el perro reaccionaba con la misma respuesta de salivación. De modo semejante una acción expresiva (como una instrucción verbal o hechizo) es entendida como una acción técnica a distancia, que produce unos efectos mágicos.

Es de sobra conocido el pensamiento estructuralista que el antropólogo inglés incorpora a su teoría de la comunicación, partiendo del tipo de lectura lévi-straussiana acerca de la interpretación de una partitura musical y su semejanza estructural con el mito y cualquier proceso ritual en general; no obstante, desde nuestro punto de vista, ninguna de las dos versiones -ni la de Frazer, ni la de Leach- resulta satisfactoria, y preferimos hacernos eco de la que presentara Wittgenstein en su libro *Observaciones a "La Rama Dorada" de Frazer*, criticando justamente las ideas de éste último. Para Wittgenstein, ninguna de esas prácticas mágicas «estaba en el error

---

(9) Leach, E.: Cultura y comunicación. Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 40

a no ser cuando pusieran en pie una teoría» (10), ya que la *explicación* de unas costumbres no es más que un modo de reducirlas a una hipótesis. Pero las acciones mágicas y religiosas no se basan en creencias, sino en símbolos: «la magia lleva a la representación de un deseo... El error nace precisamente cuando la magia se expone científicamente» (11). Así pues, no parece muy acertada la interpretación del P. Donostia cuando, hablando de las prácticas «supersticiosas», medicinales y demás remedios caseros, concluye diciendo que su «solo enunciado mueve a risa», y por otro lado tienen una «muy lejana o nula probabilidad, terapéutica». Según Wittgenstein, serán fenómenos que han llegado a ser significativos para quien los ve como significativos, puesto que «el hombre es un animal ceremonial» (12) que realiza una serie de actos rituales que no tienen nada que ver con «falsas técnicas», ni «falsas medicinas».

Lo que cuenta Donostia de «la costumbre que había en *Haranederria* de Azkain, cuando amenazaba tempestad, de poner en derredor de la casa un cinturón de mazorcas de maíz, prendiéndoles fuego», no quería decir que el casero creiera que ello evitaría la tempestad, sino que supondría una especie de válvula de escape, como cuando «estoy furioso por algo, golpeo a veces con mi bastón la tierra, un árbol, etc. No creo por ello, sin embargo, que la tierra sea culpable o que el golpear sirva para algo. Desahogo mi cólera» (13). La causalidad entraría dentro del juego del lenguaje científico, no del mágico-religioso, ya que este tipo de comportamientos expresivos tienen más que ver con la interacción del individuo y su mundo circundante, que con la verdad o falsedad de ningún discurso referencial. En definitiva, como dice Wittgenstein:

«No puede haber razón alguna o, mejor, no hay ninguna razón por la cual la raza humana venere al roble a no ser por el simple hecho de que aquélla y el roble han estado unidos en una comunidad de vida. Es por eso por lo que se encuentran juntos y no por elección; por haber crecido al unísono, como la pulga y el perro. (Si las pulgas desarrollaran un rito, éste haría referencia al perro.)» (14)

La concepción etnomusicológica del P. Donostia es claramente difusionista (con influencias de Curt Sachs, Hornbostel, etc., como notables exponentes de aquella escuela berlinesa de principios de siglo) de ascendencia biologista, que identifica *raza* con *cultura musical*, y sentencia casi definitivamente todo lo concerniente a la originalidad, procedencia y características de la música vasca -también, debido a la escasez y nulo avance metodológico de posteriores investigaciones en este terreno-. No hay que olvidar la influencia de C. Sachs y sus «tendencias que remontan a la aurora de la humanidad». Según Sachs, «es preciso conocer nuestros orígenes, para conocernos a nosotros mismos». Precisamente, la denominada escuela histórico-cultural alemana de comienzos de siglo fue la que, en contra de los postulados evolucionistas como la invención independiente, defendió la tesis difusionista de los «círculos culturales» (kulturkreise): unos pocos núcleos a partir de los cuales se expandían y formaban las diferentes culturas. En distintos momentos, las olas expansivas transmitían complejos de rasgos culturales desde esos núcleos, a través de contactos y préstamos que originaban diversos estratos de difusión. Mediante estudios comparativos se creía posible hacer una reconstrucción de los hechos que permitiera determinar la edad

---

(10) Wittgenstein, L.: *Observaciones a "La Rama Dorada" de Frazer*. Madrid, Tecnos, 1992, p. 50.

(11) *Ibid.*, p. 56.

(12) *Ibid.*, p. 62.

(13) *Ibid.*, p. 73.

(14) *Ibid.*, p. 74.

relativa de cada cultura, dependiendo de su «grado de primitividad». Así pues, Donostia cree que «entre los múltiples fenómenos musicales que se descubren en nuestro país, quizá sea todavía posible reunir unos cuantos elementos dispersos de antiguas civilizaciones, por donde rastrear ciertos orígenes comunes o acercamientos con otros países».

Es patente el temor que experimenta el P. Donostia al sobrepasar ese, de alguna manera, falaz límite, tan clara e insistentemente marcado por él mismo, entre el aséptico folklorista recopilador de datos, y el musicólogo cuya labor es sintetizar y teorizar sobre esos datos. El folklorista (15) únicamente debe preocuparse de recoger con rigor todos los detalles que pueden ayudar al descubrimiento de antiguos vestigios; «de la exactitud de su método dependen las conclusiones que han de deducir los antropólogos, etnólogos, lingüistas, musicólogos, etc». Una canción no es sino un documento que el folklorista prende con un alfiler en su herbario folklórico -como si en ese aparentemente simple proceso de caza y captura la intervención humana se redujera al mínimo contacto de la punta del alfiler; del resto se encargaría «el método rigurosamente científico». Sin embargo, es en el salto a la formulación de hipótesis que tratan de intercambios culturales donde se encuentra más incómodo, ya que si por un lado se siente obligado a admitir una serie de ascendencias y concomitancias formales de la música vasca con la bretona -u otras-, y de paso conciliar con las tesis de sus inspiradores teóricos, su principal preocupación será recalcar el matiz diferenciador y sello personal que lo vasco confiere a esas estructuras musicales:

«Sus sonidos son los mismos en una y otras; el vocabulario fonético es casi idéntico en todas. A pesar de la semejanza de las agrupaciones sonoras, éstas tienen una significación absolutamente distinta». (16)

Atado de pies y manos con sus propios presupuestos -el deber de practicar un impracticable folklorismo objetivista, y el difícil arreglo entre las reducciones difusionistas y las peculiaridades culturales-, el P. Donostia sustituye la metáfora (17) de la piedrecilla arrojada al estanque, por la metáfora vegetal, que le servirá para explicar mejor su teoría etnomusicológica acerca de la procedencia de la música vasca.

«No me atrevería a afirmar categóricamente que el tronco musical francés incline sus ramas hasta el punto de tocar el suelo vasco, en forma que supongan importados de Bretaña, por ejemplo, muchos tipos melódicos, según quería un amigo mío, aficionado muy culto y de espíritu agudo, el señor Gascue. No; los dos tipos, vasco y bretón, serían más bien, como me escribía Mauricio Duhamel, el gran conocedor de la música bretona, serían digo: "como dos ramas que han brotado de un mismo tronco (las escalas defectivas) de donde les vendría ese parecido. No creo, me decía, ni en una importación ni en una influencia"». (18)

Esta gran metáfora vegetal de la rama musical -junto con otras metáforas adyacentes como la metáfora de la flor-, vertebrará su pensamiento etnográfico y

---

(15) Es un incesante rastreador que va con su saco al hombro, recogiendo lo que encuentra. Lo compara con el cazador que no siempre tiene la misma fortuna: -Ara nola diren, irakurlea; oien billa gabiltzanok, leya aundiay eizara juaten garelarik ere, batzuetan zerbait arrapatzen degu, besteetan berriz... jo ta uts»- (Vol I, p. 27)

(16) Vol. IV, p. 251.

(17) Nos referimos aquí a esa metáfora que, en contra de la teoría clásica según la cual la metáfora describe semejanzas preexistentes, «por el hecho de proporcionar coherencia a una gama de experiencias, crea semejanzas de un tipo nuevo». Ver en LAKOFF, G. y M. JOHNSON: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 193-7.

(18) Vol. IV, p. 251.

su concepción estética, e incluso ideológica, ya que en ella, los presupuestos histórico-culturales y los postulados nacionalistas mantendrán una relación simbiótica difícil de separar.

La metáfora vegetal de las «dos ramas de un mismo tronco», encaja perfectamente con las premisas difusionistas que remiten a indeterminadas épocas prehistóricas en que se gestaron esas melodías comunes. Después cada pueblo se encargaría de dotar a esas creaciones su toque particular de la «raza». Para indagar en ese «fondo étnico de la raza», nada mejor que el método geográfico propugnado por Sachs: «los fenómenos de las regiones de recesión son anteriores a los fenómenos de las regiones ampliamente abiertas». «En nuestro caso -dice Donostia-, las regiones de recesión serían las montañas, con sus habitantes y los *bordaris*, en oposición a los vecinos de la llanura». De manera que los postulados teóricos de la escuela histórico-cultural alemana de comienzos de siglo, refrendan las tesis de la ideología nacionalista, de manera que está totalmente avalado el rechazo a toda música que haya surgido en los núcleos urbanos, más allá de las montañas y del supuestamente inmemorial e idílico baserri -que sin embargo data solamente del siglo xv-, donde «tararea el aldeano vasco no contaminado con la malicia de la calle».

La oposición baserritarra/kaletarra, adquiere ahora un matiz filogenético. Si la patria de la raza vasca es «abertia», y el apellido es «abizena», de igual modo la auténtica canción popular vasca es «abestia». «Aberri abesti zaarren billa gabiltza-nok», dice Donostia, refiriéndose a los que como él se dedican a buscar viejas canciones patrióticas de la raza. La gran metáfora vegetal del tronco común se vuelve más operativa con la adyacente metáfora de la flor, que explica mejor el proceder espontáneo de la canción popular: «la canción ha florecido abundantemente en labios del pueblo vasco. No se han extinguido aún los brotes de un árbol tan peculiar suyo»; aunque, evidentemente, quedan fuera las manifestaciones sonoras de nuevo cuño, cuya procedencia urbana, lejos de la montaña que guarda celosamente las esencias, carece de «llegítima ascendencia vasca», como ocurre con todos los zortzikos compuestos durante el siglo xix, «de sabor italiano, decadente y vulgar en casi todos sus giros».

Fueron casi premonitorias aquellas palabras de Ravel, en respuesta al motivo por el que había abandonado el concierto para piano sobre temas vascos. Zazpiak bat: «No se han de tratar así las canciones populares; no se prestan a desarrollo». Hay que resaltar la importancia de estos juicios ravelianos a los que se adhiere el P. Donostia, puesto que constituirán el núcleo de las discusiones que determinarán más tarde las maneras de componer música vasca.

Los compositores del nacionalismo musical vasco creyeron necesaria la utilización de melodías populares, para proporcionar a las obras musicales unas señas de identidad diferenciadoras. Cuando Donostia decía: «la música de Ravel (como la de Debussy, Fauré, etc...) me había abierto la puerta del jardín de la música moderna, de flores magníficas y raras», no ponía en entredicho su convicción en la necesidad de utilizar melodías populares, puesto que para él las diversas maneras de componer, como la politonalidad e incluso la atonalidad, no eran más que medios o «procedimientos...de que un compositor puede servirse». Sin embargo, debido a los juicios ravelianos que ya ponían reservas en el tratamiento y armonización de los cantos populares, el nacionalismo musical llegó a los límites que su propio discurso había marcado, y encontró en el impresionismo, el último abanderado de inspiración en lo popular.

Además, la *metáfora coral* del «canto en colectividad», como expresión de un pueblo que canta al son de las «viejas melodías», colmaba todas las aspiraciones



del ideario nacionalista, por lo que gozó de pleno apoyo por parte de instituciones y órdenes religiosas que impulsaron la producción de música coral. El mismo P. Donostia fue un compositor destacado y prolijo en la materia, Sin embargo, esos mismos presupuestos que catapultaban el desarrollo coral, exigían a cambio el empleo de unos materiales sonoros determinados, fijos e inalterables, que truncaban anticipadamente el proceso.

Para que el coro -el pueblo- formara una comunidad unida y diferenciada, debía cantar aquellas melodías que habían salido de sus entrañas o «fondo étnico»; ya que sin echar mano de las supuestas auténticas melodías de la raza, ¿cómo distinguirse?. Esta visión reducida y errónea de lo popular como algo esencial y estable, originó confusiones identitarias, como la de equiparar música nacional con cierta música popular de pretendida «legítima ascendencia». Sin embargo, después de que el tiempo desfasara esas composiciones que aún no se atrevían a prescindir del ingrediente folklórico que concebía lo popular como algo inmutable, vino la generación pos-nacionalista -o por lo menos con un modo distinto de concebir el nacionalismo- y la situación comenzó a complicarse, ya que las dificultades teóricas para encajar las nuevas músicas de vanguardia parecían sumir a la música vasca en una especie de *incertidumbre identitaria*, de la que todavía hoy en día no se ha sabido salir airoosamente; pero todo ello ha servido para dar una buena sacudida a concepciones anquilosadas.